Rok I. Lwów, 1. Listopada 1918. Nr. 3.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	36·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	18·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	9·—	Marek	6·—

MUZYKA A NASZE SPOŁECZEŃSTWO.

III.

Mówiliśmy dotąd o głównych zasadniczych kierunkach pracy nad zdobyciem kultury muzycznej i o stosunku zarówno dawnego jak i nowszego społeczeństwa do sztuki. Teraz jednakże należałoby się zastanowić nad tem, jak przedstawia się jednostka, którą mamy prowadzić ku tym wyżynom, jakie jest uzdolnienie jej z natury i o ile daje się kształcić, aby z niej powstała w przyszłości cząstka pożądanego społeczeństwa. Słowem, staje przed nami z kolei kwestja naszej muzykalności.

Kwestja to bardzo skomplikowana i rozwiązać jej niepodobna kilkunastoma zdaniami. Można co najwyżej pewną ilość uwag poczynić, prowadzących do badań głębszych i ściślejszych, można tylko rzucić kilka myśli, oświetlających to zagadnienie. Już samo bowiem pojęcie muzykalności nie jest tak proste. Muzykę składają pierwiastki zmysłowe i umysłowe, a więc muzykalnym w całej pełni zwać się może ten, który zarówno uchem chwyta wszystko, co jest w niej dźwiękiem, jak i umysłem jaknajsubtelniej rozpoznaje, co jest treścią układu tychże. Ale niema wątpliwości, że talentów takich jest stosunkowo niewiele, i że gdybyśmy chcieli scharakteryzować uzdolnienie pewnych ras do muzyki, to bylibyśmy zmuszeni kierować się przewagą w stronę zmysłów lub w stronę umysłu. Dwie rasy: romańska i germańska stałaby się w takim razie typami zasadniczemi. Jedna przywiązuje się całą siłą swej gorącej i żywej natury do zmysłowej piękności dźwięku i w swych upodobaniach daje pierwszeństwo jasności i prostocie układu, druga zadowolenie widzi w komplikacjach, a mniejszą wagę przywiązuje do zmysłowej piękności dźwięku. Gieniusze są wykładnikami tych ras, i chociaż zbliżają się do siebie siłą swej muzykalności, to jednak na tę lub ową stronę przecież się przechylają: Verdi nie przestaje być typem włoskim nawet tam, gdzie posługuje się kunsztowną polyfonją, co w ostatnich dziełach zdarza się u niego często, a Brahms jest zawsze typem prawdziwie niemieckim nawet w tych pieśniach, w których naśladuje ludową nadreńską piosenkę. Rzecz prosta, że obok tych dwu najbardziej zasadniczych, na całość indywidualizmu składają się inne pomniejsze właściwości dwu różnych temperamentów. Żywe i wrażliwe, chwytają łatwą melodję, a z niechęcią odwracają się od wszelkich komplikacji, i na odwrót, refleksyjne, szukają pracy dla swych umysłów, a lekceważą

wszystko co proste, łatwo zrozumiałe, do zbytku na samym efekcie dźwięku oparte.

Muzykalność pozatem jest częścią darem z urodzenia a częścią nabytkiem kultury. I tu można zauważyć zajmujące zjawisko, że są jednostki, które przy wrodzonej muzykalności polegającej na doskonałem uchu, pamięci i wrażliwości na dźwięk, nie umieją się poddać najwyższej kulturze; i są inne, mniej muzykalne z natury, ale dzięki właściwościom umysłu swego uzdolnione do przyjęcia tejże kultury w zupełności. Dwie rasy — romańska i germańska, przedstawiają takie dwa typy, łatwe do rozpoznania już po tem, że pierwsza posiada bogatą pieśń ludową, gdy druga jest pod tym względem znacznie uboższa, dzisiejszą bowiem pieśń ludową niemiecką możemy uważać jedynie za produkt kultury dawnej wsiąkniętej w warstwy społeczne najniższe. Mimo to, Włoch z urodzenia muzykalny, namiętnie przywiązany do muzyki, obdarzony słuchem i wybornym instynktem dźwiękowym, nie umiał się wzbić do najwyższych form muzyki, gdy Niemiec stał się twórcą symfonji, właśnie dlatego, że w muzykalności jego przeważały czynniki umysłowe, niezbędne we wszelkiej muzyce, już od pewnych bardziej skomplikowanych form począwszy.

Słowianin jest bezsprzecznie bliższy naturą swoją, temperamentem i umysłem — typowi romańskiemu. Mamy również bogatą pieśń ludową, co wskazuje, że rdzeń narodu jest muzykalny. Ale muzykalność ta nie rozwijała się na takie rozmiary jak u innych narodów, ani równomiernie we wszystkich kierunkach. Cofnąwszy się wyobraźnią w przeszłość, nie możemy odnieść wrażenia, jakoby nasz szlachcic dzielny do szabli, fantazji pełny, ambitny i krewki, był także — muzykalny... Nie, znacznie muzykalniejszy wydaje się nam jakiś wiejski pastuszek lub grajek ze swoją tęskną piosenką lub ognistym krakowiakiem. Chwilami zdaje się też, że ta nasza typowa muzykalność tam u ludu pozostała, gdy wyższe warstwy społeczne karmią się sztucznie obcą kulturą. Ale inaczej być nie może, bo nareszcie ta kul ura łączy nas w ogólną całość i chodziłoby tylko o to, aby swój charakter utrzymać, a przecież iść naprzód.

Szopen i Moniuszko, jeżeli pozostawimy na uboczu ich czysto artystyczne znaczenie, a zajmiemy się tylko naturą ich muzykalności, uderzają nas niezaprzeczenie tą wspólną właściwością, że oprócz przywiązania do swojskiej pieśni, lubują się jednako w muzyce włoskiej. Typ germański nie był im miły mimo całego uwielbienia, jakie miał Szopen dla Bacha i mimo łączności, jaką z muzyką niemiecką mógł mieć Moniuszko w czasie dość krótkich studjów swoich u Rungenhagena. W utworach ich, wpływ muzyki romańskiej, któremu ulegali nie z rozmysłu, lecz instynktownie, od serca, jest widoczny. A jeżeli, ci dwaj najwięksi geniusze są istotnie wykładnikami — jak się poprzednio wyraziliśmy — muzykalności narodu, to powstaje stąd dowód, że muzyka tego typu jest nam bliższą niż inna, i że nasze ucho chwyta ją chętniej, serce odczuwa żywiej, a umysł koncentruje się łatwiej w jej treści, podąża za nią bystrzej i rozumie ją lepiej.

Nie wypływa stąd bynajmniej, aby wyrabiając muzykalność czynić to jednostronnie. Najważniejszą jest rzeczą, aby ją znać, nie taić przed sobą jej właściwości, być szczerym, znać jej niedostatki, ale szanować jej indywidualność. W ten sposób będzie ją można uczynić materjałem podatnym dla wszelakiego piękna sztuki muzycznej. *St. Niewiadomski.*

ROCZNICA STANISŁAWA MONIUSZKI.

O „WIDMACH".

Pierwszym utworem przygotowywanym już obecnie do obchodu Moniuszkowskiego na rok 1919 są „Widma", od kilkunastu lat we Lwowie nie dawane. Są one przedmiotem studjów w teatrze, i mają się w miesiącu bieżącym — miesiącu umarłych — ukazać na scenie, w nowej obsadzie i inscenizacji zmienionej. Rzecz należy do najpiękniejszych dzieł Moniuszki, a węzeł artystyczny łączący szczerze natchnioną swojską muzykę z poezją największego wieszcza naszego — „Widma" nie są bowiem czem innem jak I. częścią „Dziadów" przetworzoną dźwiękowo — czynią z niej utwór sercu polskiemu droższy niż wiele innych.

„Widma" powstały po „Halce", a więc około roku 1860 i były początkowo przeznaczone jedynie do sali koncertowej. Wykonywano je też w tej formie we wszystkich polskich miastach. Lwów usłyszał je po raz

pierwszy w r. 1865 w Towarzystwie muzycznem za pierwszych lat dyrekcji Karola Mikulego. Później weszły na scenę, co je w wysokim stopniu spopularyzowało, zwłaszcza, że dzieło zyskało znacznie na przystosowaniu środków dekoracyjnych i plastyki teatralnej. Stało się o wiele efektowniejsze, przemawiać zaczęło do słuchacza dźwiękiem, barwą i ruchem.

Moniuszko od poematu nie miał potrzeby odbiegać, główne postacie jego „scen lirycznych" stamtąd są wzięte bez zmiany, a więc Guślarz (w obecnej obsadzie lwowskiej p. Okoński) otrzymał rolę największą śpiewaną i mówioną, po nim Zosia (p. Argasińska), aniołek (p. Bogdanowiczówna) i dziedzic (p. Freszel). Chórowi przypadło w „Widmach" zadanie pierwszorzędne. Odpowiedzi, wołania i wykrzykniki, wynurzenia liryczne i filozoficzne w jego złożono usta: chwilami podporządkowuje się do roli uzupełniającej, chwilami opisuje, a niekiedy wznosi się do dramatycznych wybuchów.

Dzieło składa się z części dwunastu. Rzecz prosta, że spotykamy się tu, jak zawsze prawie u Moniuszki, z pieśnią, w rozmaitych jej przejawach pod względem charakteru, nastroju i szerokości. „Widma" należą bezsprzecznie do najjednolitszych utworów jego, swojskości natchnienia nie psuje tu ani na chwilę jakoweś zboczenie, powstałe czy z reminiscencji, czy też ulegania wpływom obcego stylu. Od początku do końca zachowują swoją sielską prostotę i poważny serdeczny ton, nie popadając jednakże nigdy w monotonję, mimo wielkiego niebezpieczeństwa, jakie nasuwa już same założenie. Przeciwnie, przez mroczną, cmentarną kapliczkę, w której odbywają się tajemnicze obrzędy, snują się, dzięki dwu kongenialnym pieśniarzom, zjawy o barwach odmiennych, przyćmionych tylko mgłą zaświatowości. Aniołki ze swoją słodko płynącą melodją, kontrastują przedziwnie z uroczystym wstępem, a z drugiej znów strony z rozpaczliwem wołaniem dziedzica, szarpanego przez nocne ptactwo. A gdy ucichł chór sów, wron i kroków pełen namiętnego wrzasku, pojawia się Zosia, a z nią prześliczny duet „Na głowie ma krasny wianek" i piosnka „Tu niegdyś z wiosny poranki", dwa najczystsze klejnociki polskiej literatury pieśniowej, melodyjne, tęskne i nieokreślonego wdzięku pełne. Ostatnie widmo milczy uporczywie. To Gustaw, któremu i w dziele muzycznem nie mogła inna przypaść rola. Kończą się zatem „sceny liryczne" zapytaniem jak na początku: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?...."

Moniuszko posługuje się w „Widmach" stylem przeważnie homofonicznym t. j. melodją panującą wszechwładnie. W harmonji jednakże jest bogatszy niż kiedykolwiek i chętnie zwraca się do chromatyki. Lekkie kanoniczne imitacje urozmaicają zwłaszcza chór „Do mamy lecim do mamy", po za tem kontrapunkt ogranicza się na figuracjach, bardzo zresztą lekkich i nie ujmujących nic z przejrzystości utworu. Wogóle miara w utrzymaniu środków zachowana jest jednolicie, a ponad wszystkiem unosi się czysta i niezależna inspiracja muzyczna prowadzona żywą i przesiąkniętą duchem swojskości wyobraźnią.

MUZYKA JAKO PRZEDMIOT STUDJÓW UNIWERSYTECKICH.

Jakkolwiek już od r. 1912 wiedza muzyczna czyli muzykologia jest wykładana zarówno w uniwersytecie lwowskim, jak krakowskim, to jednak szeroki ogół do dziś nie zdaje sobie sprawy z tego, co właściwie jest przedmiotem tych wykładów.

Zanim wszakże będzie można wyjaśnić tę kwestję pozytywnie, zaznaczyć należy, że nauka muzyki w uniwersytecie nie jest ani nauką kompozycji ani nie zajmuje się kształceniem wykonawców. Cel ten spełniają konserwatorja i akademie muzyczne, obejmujące swym programem praktyczną naukę gry na instrumentach i praktyczną naukę kompozycji w najszerszem znaczeniu tego wyrazu, t. j. harmonję, kontrapunkt, formy muzyczne i instrumentację.

Muzyka w uniwersytecie traktowana jest tak samo, jak inne nauki na wydziale filozoficznym. Wszechstronne przedstawienie przedmiotu i wyników badań dotychczasowych, oraz podanie studjującym metody samodzielnego badania naukowego — oto wspólne cele tych nauk.

Studja uniwersyteckie z zakresu muzyki wymagają jednakowoż specjalnego przygotowania, a mianowicie, każdy, który pragnie im się poświęcić, musi posiąść praktycznie naukę kompozycji. Jest to warunek konieczny, a ko-

nieczność ta stanie się bez dłuższych wywodów dla każdego oczywistą, jeśli muzykę porówna się z mową ludzką, a zadanie badacza muzyki (muzykologa) z zadaniem badacza języka (filologa).

Aby odpowiedzieć na pytanie, co to jest muzykologja, trzeba zastanowić się nad tem, jakie są cele tej nauki, jaki jej zakres, jakie metody i środki badania.

Ostatecznym celem muzykologji jest zbadanie procesu rozwojowego muzyki, a na tej podstawie poznanie istoty tej sztuki.

Z określenia tego od razu widać, ze muzykologja jest z jednej strony nauką historyczną, z drugiej filozoficzną. O ile, jako nauka historyczna, ogarnąć musi muzykologja całą zbiorową twórczość muzyczną czasów minionych, o tyle, jako nauka filozoficzna, t. j. dążąca do wykrycia praw sztuki, nie może poprzestać na materjale dostarczonym jej przez historję, ani też nie może bawić się w dowolne spekulacje, lecz musi pozostawać w ustawicznym związku z muzyką współczesną. W ten sposób więc muzykologja obejmuje wszystko, co się nazywa muzyką: od najprymitywniejszych przejawów tej sztuki aż po najbardziej skomplikowane dzieła doby współczesnej.

Muzykologja, jako nauka historyczna, 1) zajmuje się paleografją muzyczną t. j. historją pisma nutowego, 2) zestawia i klasyfikuje formy muzyczne według ich historycznego rozwoju na podstawie bezpośredniej, t. j. badając dzieła muzyki czasów minionych, 3) stara się zgłębić rozwój praw muzycznych, opierając się częściowo na zachowanych dziełach teoretycznych, częściowo zaś wykrywając te prawa bezpośrednio, wreszcie 4) zajmuje się historją instrumentów muzycznych.

Jako nauki pomocnicze służą jej: ogólna historja wraz z dyplomatyką (nauką badania źródeł), chronologją, biografistyką, — bibliografja, wiedza archiwalna i biblioteczna, — historja literatury i językoznawstwo, historja liturgji, sztuk plastycznych, mimicznych, teatru i tańca.

Jako środki, któremi muzykologja zmierza do umożliwienia badań historycznych, wymienić należy wielkie publikacje dawnych pomników literatury muzycznej, a w związku z tem „stylowe", t. j. zgodne z wymaganiami danej epoki wykonywanie dawnej muzyki.

Owoce historycznej pracy muzykologji są podstawą, na której rozpocząć może swą budowę muzykologja, jako nauka filozoficzna, określona powyżej. W tem znaczeniu bada ona jedyny materjał muzyki, t. j. ton, w różnych związkach, dzięki którym powstaje dzieło sztuki. A mianowicie: bada harmonikę, rytmikę, melikę (budowę melodji) i dąży do uzasadnienia praw, jakie wykrywa.

Badania te opierają się z jednej strony na akustyce i matematyce, z drugiej na psychologji. Zaznaczyć przytem należy, że fizykalne i arytmetyczne badanie zjawiska tonu ustępuje dziś miejsca badaniu psychologicznemu, które dąży do zgłębienia praw, rządzących odbieraniem wrażeń muzycznych. Na podstawie psychologicznej opierają się też badania nad muzyką ludów żyjących na pierwotnym stopniu kultury (n. p. ludów południowej Afryki), lub też różniących się swą kulturą od kultury europejskiej (n. p. Chińczycy).

Oceniając i porównując owe prawa, wykryte w stosunku do indywidnalności twórczych lub epok, w zakresie harmoniki, rytmiki, meliki, a co za tem idzie i formy, stara się muzykologja o ustanowienie pewnych kategorji piękna. To zadanie spełnia estetyka muzyczna. Nie lekceważy ona przytem literackiej spuścizny wybitnych kompozytorów, którzy w niejednej sprawie, dotyczącej zagadnień estetycznych, pozostawili twierdzenia, mające znaczenie bądź ogólne, bądź też przynajmniej charakterystyczne dla pewnej epoki.

W całem badaniu swem posługuje się muzykologja metodą analizy, z której drogą stopniowego uogólniania dochodzi do syntezy, do stwierdzenia i ustanowienia praw muzyki.

Z tego ogólnego przedstawienia zadań muzykologji, jej zakresu, środków i metody, widać że wykłady uniwersyteckie z zakresu muzyki mają za przedmiot z jednej strony zagadnienia historyczne, z drugiej teoretyczne (filozoficzne). A ponieważ muzykologja stale wychodzi od praktycznego poznania dzieł literatury muzycznej, przeto illustracja muzyczna wykładów objęta jest ich programem, ćwiczenia zaś analityczne, związane ściśle z tematem wykładów, są dla adeptów wiedzy muzycznej praktyczną szkołą, która uczy ich metody samodzielnego badania.

Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów).

Z DZIEDZINY GIMNASTYKI RYTMICZNEJ.

Kwestja pożytku z gimnastyki rytmicznej tylekrotnie podnoszona i dyskutowana, nie jest do dziśdnia rozstrzygnięta; i jeżeli nie zajmuje umysłów tak żywo jak przed laty, to jednak nie straciła dotąd jeszcze swej aktualności. — I dlatego to podajemy czytelnikom ciekawe uwagi prof. St. Głowackiego zasłużonego specjalisty w tym zakresie, spisane z powodu, że właśnie zakończył dziesięciolecie, swego zawodu.

We wrześniu b. r. — pisze prof. Głowacki — minęło 10 lat od chwili, gdy rozpocząłem pierwszy kurs gimnastyki rytmicznej w lwowskim Instytucie muzycznym. — W ciągu tych 10 lat uczyłem gimnastyki rytmicznej w Konserwatorjum, w Instytucie muz., w Liceum muz., w wielu szkołach muzycznych, w Tow. zabaw ruchowych, w kilku pensjonatach żeńskich, uczyłem dzieci, młodzież i dorosłych, nauczycieli i nauczycielki, przeróżnych stopni muzykalności, wykształcenia muzycznego i inteligencji. Bywały lata, w których cały zastęp uczących się wynosił do 300 osób, bywały inne, np. podczas inwazji rosyjskiej w roku 1914 5, w których zaledwie kilkanaście panienek taktowało i kontrapunktowało za „razrieszeniem gradonaczalstwa". Ile lat pracy nauczycielskiej, tyle lat poszukiwań w celu rozwiązania dwu cisnących się natrętnie pytań: Czy gimnastyka rytmiczna odpowie pokładanym w niej nadziejom? i — Jakie zastosowanie może mieć nauka gimnastyki rytmicznej w naszych warunkach?

Na pierwsze pytanie odpowiedź jeszcze przedwczesna, bo wypadki wojenne przerwały tok prac i zamierzeń. Za to na drugie pytanie postaram się w krótkości odpowiedzieć.

Widzę trzy sposoby stosowania nauki gimnastyki rytmicznej.

1. Gimnastyka rytmiczna jako sposób nauczania początków muzyki.

Ćwiczenia gimnastyki rytmicznej pozwalają wytłumaczyć i utrwalić w pamięci dziecka mnóstwo zasadniczych pojęć muzycznych. Więc: wartości nut i pauz, synkopy i nuty kropkowane, wszelkiego rodzaju rytmy i takty od najprostszych do najbardziej złożonych, podział metryczny, triole, duole itp., podziały nieregularne, motyw, fraza, budowa okresu, odwracanie, zmniejszanie i zwiększanie tematu, polifonia dwu- i trzygłosowa, kontrapunktowanie i kanon ritardando i accelerando, forte i piano, crescendo i desrescendo, staccato i legato, rozróżnianie słuchem całych i półtonów, odległości stopni w gamach, i i. Wszystkie wymienione pojęcia, podane w formie ćwiczeń gimnastyki rytmicznej, znajdują przystęp do dziecinnego umysłu trzema drogami: słuchem bo nauczyciel gra zadanie; dotykiem, bo uczeń wykonuje ćwiczenie dużymi ruchami całego ciała; wreszcie wzrokiem, bo widzi obok siebie ruchy współtowarzyszy lekcji. Ten sposób podawania wiadomości, przedstawiający abstrakcje w konkretnej formie fizycznego ruchu, ma bezwarunkowo wyższość nad najbardziej choćby popularnym wykładem, którego dziecko wysłuchuje, siedząc na szkolnej ławce. Ćwiczenia mogą się odbywać w pokojach średniej wielkości, grupami po kilkoro, choćby tylko troje, lub dwoje dzieci, w zwykłych, codziennych sukienkach. W szkole muzycznej jedna godzina tygodniowo na ten cel przeznaczona, wystarczy zupełnie do przerobienia w ciągu roku materjału przezemnie powyżej wskazanego, a połączona z kwandransowem ćwiczeniem w pisaniu nut, zastąpi w zupełności pierwszy rok zasad muzyki w sposób dla dzieci miły i ponętny.

Lekcję taką może prowadzić nauczycielka średnio grająca na fortepianie, byle miała wrodzone poczucie rytmu i dość energji, żeby skaczącą i biegającą gromadkę w karbach utrzymać i do uważnego traktowania ćwiczeń skłonić.

Stosowanie gimnastyki rytmicznej przy prywatnych lekcjach muzyki uważam także za możliwe, gdy się tak zdarzy, iż kilkoro dzieci w jednym czasie na lekcję się schodzi i można kwandrans na ćwiczenia ruchowe poświęcić.

2. Gimnastyka rytmiczna jako studjum podstawowe w szkole baletowej.

Równoczesność ruchu ciała z ruchem muzyki jest piętą achillesową każdej zbiorowej, a niestety, często i solowej produkcji tanecznej. Z góry wykluczam możność wyrobienia nie istniejącego w danym osobniku poczucia rytmu, a mam poważne, na dziesięcioletniem doświadczeniu oparte, wątpliwości co do możności rozwinięcia słabego poczucia. Dlatego sądzę że osoby arytmiczne nie powinne być do szkoły baletowej w ogóle przyjmowane, bo przykro jest potem patrzeć, jak ładna, zgrabna i z dobrą techniką, primaballerina każdem postawie-

niem swej zgrabnej stópki staje na stopie wojennej z kapelmistr em i jego batutą.

Odpowiednio zastosowane ćwiczenia gimnastyki rytmicznej przesieją w ciągu 14 dni kandydatów i kandydatki do baletu w sposób nie pozostawiający wątpliwości, stałe zaś codzienne lekcje wyrobią w pozostałych wrażliwość na najsubtelniejsze odcienia agogiki, pouczą ich o dynamice muzycznej i dynamice ruchu, o motywie, frazie, okresie, linji melodycznej i przez zjednoczenie wrażeń słuchowych i dotykowych dadzą możność odtwarzania muzyki ruchem, co wszystko razem przy nabytej przez baletowe ćwiczenia technice, nada każdemu ich występowi, choćby najprostszemu, pewny, dla subtelnego widza odrazu widoczny polor artystyczny. — Piszę to z przekonania i doświadczenia własnego, bo występy taneczne moich uczennic cieszyły się zawsze powodzeniem i dawały widzom zadowolenie estetyczne, a przecież te panienki nie posiadały żadnej techniki ruchowej, chodziły i biegały jak im się podobało i tylko jedność ruchu z towarzyszącą muzyką, bezwzględnie przezemnie wymagana, stwarzała harmonię między słuchowem a wzrokowem wrażeniem i wywoływał zadowolenie widzów.

To też najodpowiedniejszem rozwiązaniem kwestji byłoby w tym wypadku wprowadzenie zawodowego nauczyciela. W razie przeszkód jednak, ponieważ nie zależy tu tak dalece na muzycznem urozmaicaniu i kombinowaniu ćwiczeń, ile na wyrabianiu mechanizmu ruchowego uczniów, możnaby poprzestać na sporządzeniu dokładnego planu ćwiczeń przez siłę zawodową, a przeprowadzenie lekcji pozostawić baletmistrzowi i korepetytorowi, odpowiednio pouczonemu.

3. Gimnastyka rytmiczna w ogródku freblowskim.

Freblanka nawet nie grająca na fortepianie, tylko na skrzypcach, lub pomagając sobie śpiewem i klaskaniem, znajdzie w ćwiczeniach gimnastyki rytmicznej niewyczerpaną kopalnię zajęć dla swojej gromadki. Wiem od osób, które według moich wskazówek robią z dziećmi ćwiczenia gimnastyki rytmicznej, jak dobry wpływ wywierają one na rozwój inteligencji: dzieci uczą się rozróżniać stronę lewą i prawą, tył i przód, górę i dół, ruch szybki i powolny, bieg, skok, chód, uczą się chodzić, zatrzymywać, liczyć kroki, oceniać odległość, obracać, klękać, siadać, a to wszystko przy muzyce, która im sprawia żywą radość i robi z tego kwandransa gimnastyki najmilszą i niecierpliwie oczekiwaną rozrywkę.

Oto szkicowy rys trzech najprostszych, bardzo łatwych i mojem zdaniem niezmiernie użytecznych zastosowań nauki gimnastyki rytmicznej. Zamiar umniejszania metody genewskiego mistrza przez przystosowanie jej do maluczkich rzeczy i maluczkich stosunków, daleki jest ode mnie. Ale wiemy, że prawo mimikry jest jedną z zasad rządzących bytem; kto mu się nie podda, zginie; z drugiej zaś strony będąc przekonany o pożyteczności gimnastyki rytmicznej radbym, żeby ona znalazła drogę dostępu do jak najszerszych warstw społeczeństwa.

Z SALI KONCERTOWEJ.

Egon Petri wystąpił w swym pierwszym koncercie z programem o zawartości tak masywnej, iż powątpiewać można na serjo, czy usiłował kto kiedykolwiek na estradzie podźwignąć ciężar tej wagi. Potrójna fuga Bacha Es-dur, Warjacje Beethovena Es-dur, Sonata B-dur (Hammer-Klavier) i fantazja Liszta na temat chorału Anababtystów! Nastrój miary najwyższej, powaga bliska majestatu, gęstość polyfonji zdolna wywrzeć ucisk na najtęższe mózgi, napięcie siły wszelakiej nie dające wytchnąć słuchaczowi prawie nigdy. Zadanie ogromne i dla artysty i dla publiczności! — Ale koncertant wyszedł zeń zwycięsko, a słuchacze, jeżeli może uginali się chwilami pod ciężarem muzyki tak skondensowanej, to w każdym razie umieli zachować należyte skupienie i zasłużyć sobie na miano muzykalnego audytorjum, orjentującego się w ogrodzie sztuki nawet u wejścia do najtajniejszych labiryntów... Popularność jaką się cieszy u nas Petri, pomogła w tym wypadku słuchaczom niemało. Powierzają się mu oni z zaufaniem, prawie że mówiąc: prowadź nas gdzie chcesz. A że Petri posiada niewątpliwie pierwszorzędne warunki na wykonawcę muzyki najpoważniejszego stylu: spokój, niezachwianą moc w opanowaniu polyfonji, jasność gry i umiejętność rozkładania należytego świateł chociażby w sposób oszczędny i daleki od zbyt silnych kontrastów; przeto powodzi mu się z tem tak dalece, iż słuchacze zachowują swą ufność i nadal, nie mówiąc już o respekcie, i bez szemrania podziwiają grę jego dalej.

W tych uczuciach dla artysty, powinnoby być miejsce i na miłość, skoro Petri jest — jak się to mówi — ulubieńcem publiczności. Pojęcie to jednakże, jeżeli zwłaszcza zechcemy z niem połączyć uczucie miękkości i ciepła, zdaje się być obce w dziedzinie sztuki wykonawczej jego. Przy wysokich zaletach swoich, gra Petriego zdradza się bowiem chwilami z pewną obojętnością na wdzięk kantyleny. Surowość i czystość stylistyczna konturów, wymagana a nawet konieczna w wielu utworach, zyskuje na tem niezaprzeczenie; u Beethovena stanowi bardzo często podstawę charakteru jego męskiego i wysokiej powagi. Przecież jednak nie zawsze. Przy wykonaniu koncertu c-mol (w drugim wieczorze) dawało się to odczuć w ustępach czysto melodyjnych: słuchacz nie mógł się uchronić od pewnej deziluzji w takich momentach. Ale wirtuoz nie pozwala mu długo oddawać się temu chwilowemu zniechęceniu, gdyż bezpośrednio potem zajmuje całkowicie uwagę jego plastyka i siła, z jaką umie doskonale każdy „dalszy ciąg" rozwinąć, oświetlić i do pewnych, określonych punktów kulminacyjnych doprowadzić. I w ten to sposób wiedzie artysta swego słuchacza przez cały wieczór.

Po koncercie Beethovena nastąpił koncert Czajkowskiego, a potem Fantazja Liszta, którą zakończył się oficjalny program rozpoczęty „Koriolanem" Beethovena. Wzięła w tem udział orkiestra wojskowa pod batutą p. Szego muzyka widocznie wykształconego i rutynowanego. Petri panował oczywiście dalej nad programem i słuchaczami. Koncertowi Czajkowskiego ujął nieco z orjentalnej jego dzikości, ale ani wielkiego rozmachu ani siły ogromnej nie oszczędzał, a podobnie postąpił i z Fantazją Liszta. Na zakończenie usłyszeliśmy cały szereg naddatków, między nimi polonez As-dur Szopena wykonany bardzo jędrnie i poważnie. (*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZE ŚWIATA.

Ruch muzyczny we Lwowie jak na razie nie daje wiele znaków życia. Nauka w konserwatorjum i szkołach muzycznych rozpoczęta, o pracah przygotowawczych do jakichś zbiorowych koncertów nic nam nie wiadomo, zapowiedzi koncertowych mało. Biura agencyjne zapowiadają rozmaitych solistów: Śliwińskiego i Landowską, Dębicką i Schmedesa. W teatrze obok „Widm" Moniuszki ma być wykonana symfonja Karłowicza „Odwieczne pieśni".

Z Krakowa nam donoszą, iż prócz dalszych usiłowań nad zorganizowaniem opery i prócz kilku zapowiedzianych koncertów wirtuozowskich, nic niema do zanotowania z życia muzycznego. Zastój ten tłómaczyć można zarówno początkiem sezonu jak i stosunkami obecnymi, które niepozwalają jeszcze żadnym poszczególnym kołom czy jednostkom grupować się i przystępować do pracy.

Z Warszawy dowiadujemy się, iż Filharmonję otwarto koncertem złożonym wyłącznie z polskich utworów. Solistą wieczoru był Henryk Melcer. Wykonał on w pierwszej części swój własny koncert fortepianowy (c-moll), a w drugiej „Fantazję polską" Paderewskiego z towarzyszeniem orkiestry. Zmuszony oklaskami do nadprogramowych dodatków, zagrał ponadto poloneza as-dur i etiudę tercjową Szopena, oraz własną misterną parafrazę z „Wiosny" Moniuszki.

Obecna orkiestra Filharmonji składa się z 52 instrumentów. Nie wszyscy zaangażowani członkowie orkiestry mogli się dotychczas stawić, więc przy niektórych pulpitach zasiadają tymczasem zastępcy. Przewidziane jest powiększanie orkiestry w razie wykonywania utworów, wymagających silniejszej obsady, aż do 90 osób.

W Przemyślu otwartą ma być w listopadzie stała opera, której artystycznym kierownikiem będzie p. Br. Wolfsthal.

Dyrekcję opery wiedeńskiej ofiarowano R. Straussowi na sześć miesięcy. Nie wypływa stąd jednak aby „słynny" kierownik dotychczasowy Gregor miał być usunięty. Jak na razie dymisja jego jest dopiero przewidywana zapewne i oczekiwana z niecierpliwością.

„Salome" R. Straussa wystawiono w wiedeńskiej Hofoperze z p. Jeritzą w partji tytułowej. Operę przyjęto nie tak gorąco jak inne późniejsze dzieła Straussa a w prasie dały się słyszeć głosy, iż muzyka Salomy należy już dziś do rzeczy zbakowanych!...

Nowe dzieła. Rezniczek znany kompozytor „Donny Diany" wykończył nową operę p. t. „Rycerz Sinobrody" a scena nadworna w Darmsztadzie nabyła prawo pierwszeństwa w jej wystawieniu. Schreker skomponował operę „Der Schatzgraber", Korngold napisał muzykę do komedji Szekspira „Wieczór trzech króli".

Wiedeński „Männergesangverein“ obchodzi w tym roku 75 rocznicę swojej egzystencji. Na uroczystość złoży się kilka tylko punktów programu t. j. pochód do grobu założyciela, msza śpiewana u św. Szczepana, przyjęcie w ratuszu i salach Towarzystwa muz. wreszcie wieczorem koncert. Program ograniczono ze względu na panujące obecnie we Wiedniu stosunki.

Nieznany manuskrypt nutowy zostanie niebawem w Berlinie przedstawiony publicznie przez prof. Schuberta. Pochodzi on z czasów starożytnej Grecji i dzięki temu budzi ogólne zainteresowanie, zabytków bowiem nutowych z tych czasów posiadamy niewiele. Tekst, spiew i towarzyszący instrument odcyfrowano, będzie to, jak się zdaje, wyjątek z jakiegoś muzycznego podręcznika.

OSOBISTE

Helena Ottawowa już powróciła z Warszawy do Lwowa i rozpoczęła naukę w swej szkole. Sukces odniesiony w Warszawie przyniósł sympatycznej naszej pianistce nowe laury. Krytyka warszawska rozbiera szczegółowo właściwości gry p. Ottawowej, podnosząc na pierwszem miejscu niepospolitą jej muzykalność, wytworność w odczuwaniu i traktowaniu utworów, czystość techniki, przejrzystość i szlachetność interpretacji. Artystka wykonała w pierwszym wieczorze c-moll koncert Beethovena a w następnym szereg utworów Szopena, Francka, Bacha, Liszta, Melcera i. i.

Wanda Landowska zjeżdża niebawem do Lwowa. Niezrównaną klawesynistkę oczekują liczni zwolennicy z radością, wiedząc, że produkcja jej oryginalna, bo wnosząca ze sobą na chwilę odrębną atmosferę przeszłości, działa ożywczo i pobudzająco. Program składa się tym razem z kilku części zatytułowanych charakterystycznie, każda zaś część mieści w sobie utwory XVIII. stulecia: sielankowe, opisowe, lub taneczne, kompozycji Bacha, Couperina, Rameau i. i.

Seweryn Eisenberger przeniósł się z Berlina do Krakowa na stałe i jest tamże profesorem najwyższego kursu w konserwatorjum.

Leopold Rostropowicz wiolonczelista, profesor konserwatorjum w Rostowie nad Wołgą rozwija swą działalność wirtuozowską z wielkiem powodzeniem i cieszy się przytem jako kompozytor znacznem uznaniem. Koncertował dotąd w Piotrogradzie, w Moskwie i innych miastach rosyjskich.

Józef Cetnar skrzypek, przed kilkoma laty uczeń prof. Wolfsthala a następnie Szewcika we Wiedniu, wystąpi dnia 11. b. m. z własnym koncertem we Lwowie.

Józef Mann wystąpił niedawno w Berlinie poraz pierwszy i zdobył sobie uznanie bardzo gorące.

Stefa Rodane mezosopranistka, śpiewa z wielkiem powodzeniem w Zagrzebiu. Krytyka chwali bardzo żywo jej pierwszorzędne kwalifikacje artystyczne: inteligencję, sposób śpiewania, muzykalność i grę.

NEKROLOGJA.

Cezary Cui kompozytor rosyjski, człowiek niegdyś wielkiego wpływu i znaczenia zmarł w bardzo podeszłym wieku. Był przyjacielem osobistym Moniuszki. Pozostawił sporą ilość utworów przeważnie lirycznych.

Karol Lecoque słynny kompozytor operetkowy urodzony w roku 1832 zmarł ubiegłego tygodnia w Paryżu. Był autorem wielkiej ilości utworów, wśród których sławą światową cieszyły się operetki „Córka pani Angot“, „Książątko“ i „Girofle-Girofla. Hołdował wytwornemu stylowi lekkiemu, oddalonemu od gminnej pospolitości.

OD REDAKCJI.

Upraszamy naszych łaskawych współpracowników w pierwszym rzędzie, a następnie i szanownych czytelników, aby w kwestjach poruszanych przez „Gazetę muzyczną“ zabierali głos, czyniąc uwagi, stawiając zapytania i dając odpowiedzi. Redakcja o ile miejsce na to pozwoli, będzie je umieszczać bądź w całości bądź streszczone, i ma nadzieję, że w niejednej sprawie wywiąże się dyskusja pożyteczna zarówno dla ogółu, jak i dla wydawnictwa.

NAJBLIŻSZE KONCERTY WE LWOWIE, W LISTOPADZIE.

7. **Józef Śliwiński** — Sala Filharmonji.
8. **Wanda Landowska** — Sala Tow. Muzycznego.
11. **Józef Cetnar** — Sala Tow. Muzycznego.
19. **Eryk Schmedes** — Sala Filharmonji.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.